

Performans głodu

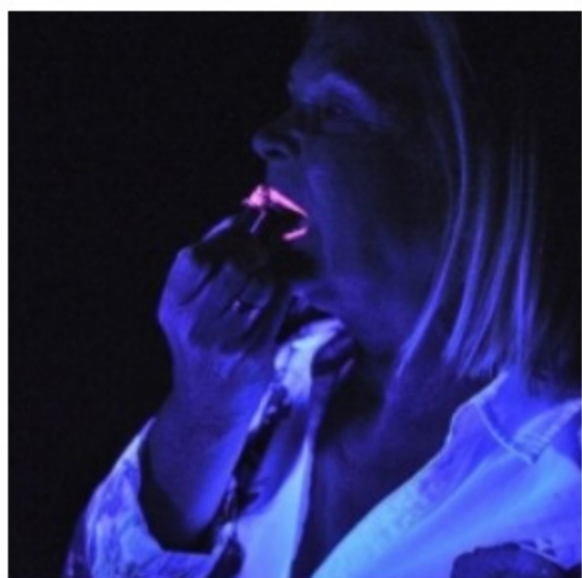
Odejsie Głodomora, reż. Andrzej Ficowski, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego



JOLANTA KOWALSKA

Lubię to! 26

A A A



Fot. Piotr Hawalej

Odejsie Głodomora to rzecz o odmieńcu. Nie jest jasne, czy to odmienność przyrodzona, czy wyspekulowana na użytek niesytym wrażeń gawiedzi. Głodomór niepokoił przede wszystkim jako figura artysty – ekscentryczna, dziwna i trochę dwuznaczna. W ostatnich latach teatr sięgał po ten tekst raczej z rzadka, głównie po to, by ponarzekać na uwikłanie kultury w komercję. Gdy w 2002 roku Piotr Kruszczyński uczynił z Głodomora bohatera telewizyjnego show, wydawało się, że możliwością tej ścieżki interpretacyjnej się wyczerpały. Dalej był już tylko banał. W kilkanaście lat później na tej samej scenie Andrzej Ficowski udowodnił, że można dojść do ściany, atakując tekst z zupełnie innej strony.

Praworem Głodomora był Franz Kafka. Różewicz rozpoznał rysy pisarza w bohaterze opowiadania *Głodomór* – istocie dziwnej, przerażonej własną cielesnością, wyobcowanej z biologicznej materii życia, wraz z jej odrzucającymi koniecznościami: jedzenia, wydalania i rozmnażania. Kafkowski odmieniec nie pościł dla umartwienia, jego głód nie był gestem buntu ani manifestem, lecz odruchem anorektycznym. Głodował, bo bądź nie potrafił, bądź nie mógł smakować przyjemności ciała. Ów osobniczy defekt czynił go outsiderem, dziwakiem, niezdołnym do życia we wspólnocie i niepojętym nawet dla bliskich mu ludzi. Różewicz odczytał w tej figurze pewien wzór egzystencjalny, który posłużył mu za klucz do biografii Kafki w *Pułapce*. W napisanym kilka lat wcześniej *Odejsiu Głodomora* zaproponował nieco inną wariację tematu. Bohater dramatu, wystawiony na pokaz w klatce podczas 40-dniowego postu, był performerem, świadomym artystą głodu, a co więcej – miał już w tej branży już sporą konkurencję. Od czasów Kafki napięcie pomiędzy filistrem i artystą zelżało, a w rezerwatach dla galeoników wrażliwości zapanował tłok. Rozkwitł popyt na eksces, co sytuację lokatora klatki Różewicza uczyniło dość dwuznaczną. Radykalność gestu ascezy rzucona w twarz zjadaczom chleba okazała się tak atrakcyjna i widowiskowa, że ruszyła masowa produkcja głodomorów. Różewiczowski kontestator okazał się jednak kłopotliwym maksymalistą, który w głodzie swym nienasyconym jest gotów negocjować wydłużenie postu ponad możliwości percepcyjne widzów i – co za tym idzie – granice opłacalności. Nad przystosowaniem Głodomora do potrzeb rynku podjął pracę Impresario, wskazując na przykład innych Głodomorów, umartwiających się krótko i efektywnie, tak by ich akt ofiarny zdołały sprawnie skonsumentować media. Społeczeństwo nie potrzebuje już męczenników ani świętych, ląknie natomiast spektakli buntu, kontestacji, inności. Tekst Różewicza był ciosem w samo serce romantycznej mitologii artysty jako wygnańca żyjącego na peryferiach wspólnoty, z dala od sytego, mieszczańskiego świata, który – dzięki wyrzeczeniom i odrzuceniu bezpiecznej, gnuśnej egzystencji – zyskiwał wiedzę niedostępną zwykłym zjadaczom chleba. Współczesna kultura zinstytucjonalizowała wyrobników sztuki i ich męczeńskie stygmaty. Skutki tego procesu widać w *Wycince* Lupy, gdzie artystyczna elita przypomina ociężałe, wypasione koty, bezproduktywnie wylegujące się na kanapach. Różewiczowska metafora odmienica w klatce ma jednak i wymiar egzystencjalny. Więzieniem jest tutaj ciało, przebóstwione i marne zarazem, wydane na łup zwierzęcych instynktów i zniewolone przez ślepy, acz przerażająco prosty mechanizm cywilizacji „wielkiego żarcia”. „Nowy człowiek/ to ten tam/ tak to ta/ rura kanalizacyjna/ przepuszcza przez siebie/ wszystko” – pisał poeta. A więc istota bez twarzy, biologiczna, szybko zużywająca się maszyna, której istnienie rozpaczliwie domaga się sensu. Ten opis egzystencji – bezbronnej, zdepersonalizowanej – przypomina poziom Agambenowskiego „nagiego życia”, strefy, w której nie ma miejsca na autonomię jednostki, a jest tylko ścierająca na miążg wszelką indywidualność biopolityka.

Spośród trzech wrocławskich inscenizacji *Odejsia Głodomora* może najbliższa tej problematyce była prapremierowa realizacja Helmuta Kajzara w Teatrze Współczesnym (1977) – z założenia „brudna”, chropawa, i pełna szczelin, przez które sączyła się groza nieoswojonej, pierwotnej materii bytu. Kolejna inscenizacja sztuki na tej scenie, w 2002 roku, była wyraznym znakiem czasu. Jej autor Piotr Kruszczyński odczytał w tekście Różewicza proroczą wizję społeczeństwa spektaklu jako nieustającego show, w którym trwa nieustanna transmisja z życia, zastępująca rzeczywiste doświadczenie realnością fałszu. W tym świecie wszystko było sztuczne, wykreowane, nic więc dziwnego, że Różewiczowska klatka, przedstawiona jako szklane akwarium, okazywała się metaforą dyktatury szklanego ekranu. Kolejna realizacja dziejów Głodomora, przygotowana przez Andrzeja Ficowskiego, też mieści się w modnym dyskursie i jest opowieścią o wykluczonych. Jak wyjął przed premierą reżyser, rzecz dzieje się na romskim koczowisku we Wrocławiu. To miejsce, w którym od dawna tlił się społeczny konflikt. Sąsiedztwo Romów budziło niechęć mieszkańców dzielnicy, dwuznaczną postawę przyjęły też instytucje miejskie, które nie potrafiły rozwiązać problemów żyjącej tam społeczności. Spektakl Ficowskiego odwołuje się do tej historii w sposób aluzyjny, przybierając formę quasi-reportażu. Kluczowy głos mają w nim: dziennikarka, zbierająca relacje z miejsca zdarzeń, zniecierpliwiony medialnym widowiskiem mieszkaniec pobliskiego bloku i Impresario – biznesmen, filozof i ekspert, udzielający mediom komentarza w sprawie przebieg dramatu. Rama narracji *non fiction* wydaje się ciekawa, lecz skojarzenie historii koczowiska z tekstem Różewicza wypada dość niefortunnie. Głodomór był męczennikiem – bądź co bądź – dobrowolnym, stawiającym czoła koniunkturalnym postom innych głodomorów, by ostatecznie zdezerterować z klatki. Ubóstwo Romów było dosłowne, od tragedii koczowiska najchętniej odwracano wzrok. Być może ciekawym tematem byłaby dość dwuznaczna atrakcyjność medialna romskiej epopei, tego wątku jednak, pomimo nawiązań do formy dokumentalnej, Ficowski nie pogłębia. Być może dlatego, że znakomita większość spektaklu rozgrywa się w egipskich ciemnościach. Przedstawienie stanowi część cyklu autorskiego Ficowskiego, którego ideą jest doświadczanie teatru po ciemku. Projekt otworzył *Dzwny pasażer* Karpowicza, testujący różne stężenia scenicznego mroku. W *Odejsiu Głodomora* ciemność jest niemal absolutna. Światła gasną niedługo po rozpoczęciu spektaklu. Reporterska kłamra uruchamia narrację retrospektywną: tutaj wszystko się już dokonało, zamiast klatki oglądamy opustoszałe śmietniko i relację świadka rozegranego właśnie ludzkiego dramatu. Po wygaszeniu światła następuje rekonstrukcja wydarzeń, zwieńczonych śmiercią Głodomora. Na początku jest nawet ciekawie – w ciemności na plan pierwszy wysuwa się Różewicza „teatr ze słów” – autonomiczny, zmysłowy, z poruszającą partią liryczną monologu Głodomora. Po jakimś czasie ciemność staje się nużąca. Nie otwiera żadnej przestrzeni – ani radiowej, ani akustycznej. Jest płaska jak naleśnik. Zwłaszcza odgłosy życia dobiegające z rzadka ze sceny nie są w stanie reanimować wyobraźni, która mniej więcej po kwadransie po prostu się dusi. Szkoda, bo ten mrok – nieco umiejętniej wykorzystany – mógłby mieć sens. Część akcji dzieje się przecież nocą. Głodomór i strażnicy nie widzą się nawzajem. Lokator klatki śpiewa piosenki, by upewnić dozorców, że nie podjada po ciemku. Być może też stara się odpedzić pokusy, bo w mroku osaczają go bezustanne rozmowy o jedzeniu, odgłosy zachłannego żarcia i sprośnych igraszek po krzakach. Pod osłoną nocy przybywa do głodującego desperata również Zona Impresaria, gotowa nakarmić go mlekiem z własnej piersi. To świetny materiał na opowieść dźwiękową – pełną odgłosów pulsującego gdzieś intensywnie, lecz niewidocznego życia. Taka opowieść wymagałaby jednak plastyki dźwiękowej słuchowiska, technologicznego performansu bądź psychoakustycznej niszy, o jakiej marzył Karpowicz. Nie wystarczy po prostu zgasić światło, by rozegrać teatr śmierci.

Wypada jednak przyznać, że spektakl naprawdę wywołuje głód. To głód aktorstwa. Wykonawcy, na czele z Maciejem Kowalczykiem w roli tytułowej, robią wiele, by się przebić do widza przez ściany dźwiękowej separacji, lecz niewiele mogą. Nostalgiczne wspomnienia przwołują głosy Elżbiety Golińskiej, Macieja Tomaszewskiego i Jerzego Senatora. To żelazna gwardia teatru i żywy depozyt jego świetnej tradycji. Dziś są artystami dojrzałymi, lecz tej dojrzałości teatr nie konsumuje zbyt gorliwie. Repertuaru nie komponuje się pod kątem indywidualnych potrzeb gwiazd zespołu i pewnie to słuszne, choć trochę szkoda. Gdy słucham czystej, klarownej frazy Senatora, wypowiadającego w ciemnościach Różewiczowskie didaskalia, przypominam sobie, że to niezrównany rzeźbiarz słowa. Przed kilku laty podczas wrocławskiej odsłony projektu *Ganymed goes Europe* potrafił w chłodnej muzealnej sali, wśród skrzypiących podłóg, zaczarować słuchaczy prozą Martina Pollacka. Trochę żal, że nie grywa monodramów. Gdy rozpoznaję w ciemności głos Elżbiety Golińskiej w roli Zony Impresaria, przybywającej z samarytańską misją do Głodomora, by nakarmić go własnym ciałem i zaspokoić własny głód miłości, czuję w nim smak innego teatru, wyczułonego na niuanse, bieglego w kamuflażach, a nie literalnym czytaniu tekstu. Wciąż więcej kolorów miał Impresario Macieja Tomaszewskiego – soczysty, nieskazitelnie cyniczny, podszyty szmerem wdziękiem stręczyciela. To aktor precyzyjny, niezrównany w detalach, więc właściwie chciałoby się zobaczyć, co mógłby zrobić z figurą sprzedawcy spektaklu wielkiej głodówki.

Gdy światło się zapala, kończy się sen o innym teatrze. Na podłodze poniewierają się koce i kupki śmieci – jak to na koczowisku. Dosłowność tej scenograficznej instalacji jakoś nie bardzo pasuje do surrealistycznej wyobraźni Dariusza Orwata, artyście o niepowtarzalnym wyczuciu ironii, groteski i tragikomizmu. Tego tonu trochę zabrakło w spektaklu pragnącym stać się narzędziem doraźnej pedagogiki społecznej. Jego twórcy pokazali, jak wysoką cenę płaci się dzisiaj za inność. To ładny gest, ale tylko gest, bo przedstawienie niczego nowego o doświadczeniu inności nie mówi. Pozostaje odruch łatwej empatii, bo ostatecznie nic nie burzy komfortu psychicznego widza. W usypiającej monotonii mroku gdzieś uleciała przewrotność Różewiczowskiego performansu głodu.

16-11-2015

Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego
Tadeusz Różewicz
Odejsie Głodomora
reżyseria: Andrzej Ficowski
scenografia: Dariusz Orwat
muzyka: Jacek Modliński
obsada: Jerzy Senator, Maciej Kowalczyk, Maciej Tomaszewski, Elżbieta Golińska, Anna Blaut, Przemysław Kozłowski, Tomasz Orpiński
premiera: 11.10.2015

TAGI: Tadeusz Różewicz, Andrzej Ficowski, Dariusz Orwat, Jacek Modliński, Odejsie Głodomora, Wrocław, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego,

Udostępnij

Lubię to! 26

SKOMENTUJ

Autor lub zaloguj się

Treść komentarza

Aby potwierdzić, że nie jesteś robotem, wpisz wynik działania:

siedem minus cztery jako liczbę: 

KOMENTARZE (1)



WIDZ | 2015-11-17 18:50:50

Cytuj

PANI recenzentka jest bardzo łaskawa! pisze pani wiele i świetnie zresztą, o genezie, o historii, o kontekstach. Jakby się pani bała powiedzieć wprost, że to była potworna teatralna kicha! szkoda wspaniałych aktorów. Oczywiście, pisze to pani, ale jak bardzo, do jakiego stopnia, w jak grubych rekawcach. Czasem może trzeba głośno i wyrazić, bo jak ktos nie dojdzie do konca recenzji, pomyśli, że to świetne było - tak madrze pani pisze.

POWIĄZANE TEATRY

[wtrw://](#) Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego

[Magda Piekarska](#)
Isaura. Historia przemocy

[Miroslaw Kocur](#)
Hałasy i wrzaski

[Henryk Mazurkiewicz](#)
Polski Awinion

[Henryk Mazurkiewicz](#)
Ponoć

[Magda Piekarska](#)
Modrzejewska w zawieszeniu

[Leszek Pułka](#)
Walkirie z wodewilu

BĄDZ NA BIEŻĄCO

